RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO V Nº 245
14 • 7 • 2002



APOCALIPSIS YA

Se cumplen cien años de la primera edición en libro de *El corazón de las tinieblas*, la celebrada novela de Joseph Conrad que, por una razón o por la otra de las muchas que a continuación se exponen, marca el siglo XX a fuego.

CIEN AÑOS DE SOLEDAD

POR RODRIGO FRESÁN, DESDE BARCELONA

En realidad –si nos ponemos obsesivos– se cumplen 103 años de la aparición pública de *El corazón de las tinieblas*, porque *Heart of Darkness* ya había aparecido en formato de folletín en la *Blackwood's Magazine*, una publicación cuasi-propagandística del imperio británico en la que Joseph Conrad –Jozef Teodor Konrad Korzeniowski (Polonia, 1857-Inglaterra, 1924)– solía estrenar algunos relatos. Lo que por estos días se conmemora es la transformación de ese relato en libro: *El corazón en las tinieblas* reapareció en 1902, casi como tímido polizón, en el volumen titulado *Youth: A Narrative, with Two Other Stories*. Conrad jamás sospechó que esta *nouvelle* de poco más de cien páginas basada en "una experiencia personal un poco alejada (y diré que muy poco) de los hechos reales" –W.G. Sebald le dedica todo un capítulo al periplo congoleño de Conrad en *Los anillos de Saturno*– y, según Robert Kimbrough, especialista en Conrad y editor de una espléndida edición crítica de la *nouvelle* ahora centenaria, "*memoir* alternativa de la profundamente traumática, cataclísmica y catártica aventura del escritor en Africa en 1890". A ver, todos juntos, repitan las últimas palabras de Kurtz, el alarido/ susurro/ primer llanto que bautiza y define al recién estrenado siglo XX: *¡El horror! ¡El horror!*

UN SÍMBOLO

Así es: todos recuerdan el mantra final de Kurtz pero, tal vez, la frase más interesante en todo *El corazón de las tinieblas* es aquella que dice: "Estaba escrito que yo debería ser leal a la pesadilla de mi elección". De eso trata la *nouvelle* de Conrad: de la elección de las pesadillas en los albores de un nuevo siglo que propondría muchas pesadillas para elegir, en la figura de varios Homo Kurtz –síntoma que abarca a los obvios Hitler o Jim Jones o Stalin o Charles Manson; pero también roza las figuras de, por ejemplo, Oppenheimer, Walt Disney, Kurt Cobain y Hannibal Lecter–, iluminados y enloquecidos por la potencia encandilante de sus visiones.

Kurtz –para quien Conrad se inspiró en verídicos "aventureros" del Africa profunda como Georges Antoine Klein, Arthur Hodister, Edmund Barttelot y, principalmente, el temible capitán Léon Rom de la Force Publique del Congo y el coleccionista de cabezas Guillaume van Kerckhoven– es el hombre educado dentro del sistema que renuncia a él, el "hombre de la compañía" que se vuelve contra sus jefes. Pero Kurtz es, también, más que nada, aquel quien para ser Dios se autoexpulsa del paraíso de los hombres para crear un perfecto infierno a su medida. O viceversa. De este modo, *El corazón de las tinieblas*, como *Moby Dick* –y por más que abunden los seguidores de Conrad que luchan por una "lectura pura y no metafórica"– es otro de esos pesadillescos libros/ símbolo donde la trama es, voluntario o involuntariamente, la tenue excusa para revelar la verdadera historia debajo de la historia, el revés oscuro de la oscura trama.

UNA TRAMA

Marlow le cuenta su historia a cuatro amigos mientras esperan que suban las aguas del Támesis y se mueva el barco. Marlow fue empleado por una compañía europea y enviado a remontar el Congo ("un río con aliento de hipopótamo podrido... Remontar aquel río era regresar a los más tempranos orígenes del mundo") para reemplazar al capitán de un vapor muerto en una pelea con los nativos. Marlow llega, presencia atrocidades varias, se extraña por el carácter entre autista y complacido de las autoridades occidentales ("los hombres que vienen aquí deberían carecer de entrañas"), sólo interesadas en el marfil y –mientras busca su barco perdido– oye hablar ("es una persona notable, nuestro mejor agente") de un tal Kurtz. Una especie de mesías constructor de su propia religión. Marlow encuentra su barco varado y a un Kurtz enfermo ("¡Él era una voz. Era poco más que una voz... Pero ¡qué voz!... Kurtz abrió la boca, lo que le dio un aspecto indeciblemente voraz, como si hubiera querido devorar todo el aire, toda la tierra y todos los hombres que tenía ante sí") y, con él, al perfecto paradigma de la locura del hombre blanco al entrometerse con el continente negro ("Yo tenía planes inmensos... Me hallaba en el umbral de grandes cosas").

Aun así, Marlow no puede evitar admirar a Kurtz (Marlow borrará de su informe la recomendación kurtziana de "¡Exterminar a todos los salvajes!") y está junto a él en su lecho de muerte cuando dice ya saben qué. De regreso ("Cuando volví a Europa, me encontré con intrusos cuyo conocimiento de la vida constituía para mí una pretensión irritante"), un Marlow poseído por la memoria de Kurtz visita a la mujer que amó y sigue amando a Kurtz, y le miente: "La última palabra que pronunció fue su nombre..."

UN MENSAJE

¿Qué es lo que en realidad quiere decir Kurtz cuando dice lo que dice? ¿Se refiere a sí mismo, a Africa, al mundo entero, al universo todo o, simplemente, al absurdo espanto de morir? Las últimas palabras de Kurtz –y las últimas palabras de Marlon Brando como actor serio, pienso– cierran la *nouvelle* de Conrad, pero abren todas las puertas y ventanas con la onda expansiva de un mensaje cifrado o no tanto. Por los días de su publicación, el significado de *El corazón de las tinieblas* estaba más o menos claro en su obvia coyunturalidad: Conrad –quien en todo momento había querido barnizar su libro con un cierto aire extraterrestre, fuera del tiempo y del espacio, volviendo a contar una historia eterna de viaje, búsqueda, hallazgo, iluminación y retorno– denunciaba, no tan sutilmente, los espantos del colonialismo belga de Leopold II en el territorio que cruza el Congo como forma casi subliminal de apuntar que los ingleses eran más caballerosos a la hora de tratar con los nativos. Pero también hubo lectores calificados que ya desde entonces supieron detectar otras coordenadas desde las que Conrad –un extranjero profesional, un escritor en un idioma ajeno– advertía sobre la exportación/ importación de horrores entre el mundo "civilizado" y el mundo "desconocido", entre "la patria" y "el exterior". Otra vez: el tema es la pesadilla y el cruce de la delgada membrana que separa al monstruo de ese sueño de la razón de que lo produce. Marlow pregunta a sus oyentes: "¿Imaginan la historia que estoy contando? ¿Ven algo?... Tengo la impresión de que no les estoy contando más que un sueño, de que me empeño en vano; porque la narración de un sueño no puede transmitir esa sensación propia únicamente de los sueños... como es imposible transmitir la sensación de vida que en cada época de nuestra existencia experimentamos, eso que le confiere su verdad, su significado, su sutil y penetrante esencia. Es imposible. Vivimos igual que soñamos: solos".

Lo que en realidad narra Conrad, pienso, es el terrible riesgo, el peligro sin retorno, que significa aceptar un desafío y la dificultad de transmitirlo. Kurtz y Marlow funcionan como Yin y Yang. Kurtz es el héroe narrado que se pregunta si algo tiene sentido y Marlow es el testigo narrador que se pregunta si tendrá sentido contar lo que ha visto. Kurtz es el viaje de ida y Marlow es el viaje de vuelta. Y ambos aceptan sus respectivos desafíos: uno muere para vivirlo y otro vive para contarlo.

UN DESAFÍO

"Fue en 1868 cuando, más o menos a los nueve años de edad, yo estudié un mapa de Africa y puse mi dedo sobre ese espacio vacío que representaba el misterio irresuelto de ese continente. Entonces me dije con una seguridad absoluta y una asombrosa audacia que mi carácter ya no posee: 'Cuando crezca iré allí'. Y por supuesto que no volví a pensar en ello hasta algo así como un cuarto de siglo después cuando se me presentó la oportunidad de ir allí; como si el pecado de mi audacia infantil volviera a visitar mi mente madura. Sí. Yo fui allí, siendo *allí* la región de Stanley Falls que para 1868 era el más vacío de todos los espacios vacíos sobre la superficie de este planeta" (Joseph Conrad, *A Personal Record*, 1912, fragmento reproducido en el recién editado *El río Congo* de Peter Forbath, Turner/ Fondo de Cultura Económica). **Un vacío** En el primer borrador de *El corazón de las tinieblas*, Kurtz (corto, en alemán) se llama Klein (pequeño, en alemán). Mesías corto y pequeño, el "héroe" de Conrad quiere llenar un vacío que intuye sólo él puede colmar. Y ese vacío –el agujero negro del continente negro– lo devora. Así, otra de las lecturas más popu-

> *El corazón de las tinieblas*, como *Moby Dick*, es otro de esos pesadillescos libros/símbolo donde la trama es la tenue excusa para revelar la verdadera historia debajo de la historia, el revés oscuro de la oscura trama.



lares –y extremas– de *El corazón de las tinieblas* tiene que ver con la locura del artista que sucumbe ante el hastío o la imposibilidad –modelo Rimbaud (otro fugitivo vía Africa)– de llevar su obra a cabo, o con el retrato del nuevo hombre que "se baja del barco" mentiroso de los otros para construirse una barca propia y mitómana. Esta variante –curiosamente, nada es casual, paradoja interesante– ha "invadido" varios intentos de trasladar la *nouvelle* de Conrad a otros medios como si Kurtz tuviera algo de faraón maldito que se enoja cada vez que profanan su memoria.

Ahí están los intentos infructuosos de Orson Welles por llevar a Kurtz al cine antes que *Citizen Kane* y después de traducirlo a los programas radiales del Mercury Theatre. La adaptación radiofónica de *El corazón de las tinieblas* fue la que siguió a la polémica emisión de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells y si en ella Welles se permitía más de una traición al original de Conrad, para la adaptación cinematográfica tenía varias ideas: cambiar el Congo por el Hudson y convertir a Kurtz en un oficial nazi y a Marlow en un obsesivo demócrata o –según dicen algunos– venir a filmar todo el asunto a El Tigre bonaerense. En cualquier caso, Welles había sabido detectar el filón Jekyll/Hyde de la ecuación y tenía pensado filmar toda la película desde un único y subjetivo punto de vista: el del narrador Marlow, al que nunca se le vería la cara. Así, Kurtz sería interpretado por Welles y la voz del invisible Marlow también sería la de Welles; pero Orson pidió tres mil extras negros y el estudio prefirió autorizar el rodaje de esa otra película con magnate periodístico y trineo epifánico.

El siguiente en la fila fue George Lucas, junto al guionista John Milius, a quien se le había ocurrido una traducción vietnamita de la historia con el título de *El soldado psicodélico*. Lucas optó por otras guerras más redituables y entonces apareció Coppola y tuvo lugar no sólo una obra maestra del cine (con la calva balbuceante de Marlon Brando ascendiendo a Kurtz a la condición de icono pop), sino uno de los rodajes más descorazonadores y tenebrosos de toda la historia. Por estos días –coincidiendo con el reestreno corregido y aumentado de *Apocalypse Now*– dos libros/ documento acaban de ser traducidos al español: *El libro de Apocalypse Now* de Peter Cowie (Paidós) y *Con el corazón en las tinieblas* de Eleanor Coppola, diario de filmación de la sufrida esposa del director (Emecé) narran la pesadilla de un Coppola al ser poseído tanto por Kurtz como por lo mismo que poseyó a Kurtz.

Riesgos de mirar hacia abajo desde los bordes del precipicio. Y que te miren desde el fondo. La versión de 1994 que hizo Nicolas Roeg para la cadena de televisión HBO con John Malkovich (Kurtz) y Tim Roth (Marlow) es, sí, un horror, un horror; y cualquier día de éstos –recuerden que yo lo dije primero– Andrew Lloyd Weber lo convertirá en uno de esos desafinados musicales.

UNA EXPOSICIÓN

Hasta que eso ocurra, *El corazón de las tinieblas* es, ahora también, una exposición colectiva de dieciocho salas en el Palau de La Virreina, en las Ramblas de Barcelona, del 28 de junio al 1º de septiembre. La muestra –curada por Luis Marzo y Marc Roig– invoca y homenajea al monstruo de Conrad y recorre la obra de principio a fin a través de dieciocho salas pintadas de negro y decoradas con proyecciones documentales, fotos y mapas de época, instalaciones (entre las que se cuenta una graciosa imitación de noticiero de chismes dedicado a Kurtz y otra en que el visitante atraviesa una habitación larga en cuyas paredes y suelo se proyecta un caudaloso y ensordecedor río Congo). Así, Conrad como telón de explotaciones, dictadores, genocidios, un pasado terrible y un presente terrible y ¿un futuro? Un recinto final donde cuatro inmigrantes africanos explican su experiencia, y un arsenal de materiales y anexos entre los que se cuentan camisetas negras con el célebre slogan kurtziano, un comic de la novela, una radionovela en compact-disc, un catálogo que incluye la versión completa del libro de Conrad. Y un libro, *Planeta Kurtz* (Mondadori), donde se reúnen ensayos sobre la *nouvelle* así como el guión radiofónico de Orson Welles –quien presenta y define el libro como "una verdadera obra maestra sobre el encantamiento sin paliativos. Como si estuviéramos persuadidos de que hay algo después de todo, algo esencial, esperándonos a todos en las zonas más oscuras del mundo, aborigen y repugnante, inconmensurable, completamente indecible" y que concluye con un Marlow recordando que "enterraron algo en el río. Era Kurtz. Pero Kurtz revivió en mí"– completan la travesía. Allí, en ese libro sobre un libro, Chinua Achebe y Edward W. Said entre otros ofrecen su visión del asunto.

Achebe, quien acusa a Conrad de racista y de proponer la "teoría de los dos ríos" y de "los dos agentes"; el Támesis como el paraíso y el Congo como el infierno; Kurtz como loco y Marlow como cuerdo pero, ambos, agentes del imperio, dice: "Se podría afirmar, por supuesto, que la actitud hacia los africanos en *El corazón de las tinieblas* no es la de Conrad, sino la de su ficticio narrador Marlow, y que, lejos de aprobarla, en realidad Conrad podría estar manifestándola con ironía e intención crítica... A mí me parece que Conrad aprueba a Marlow, con sólo algunas reservas menores; un hecho reforzado por las semejanzas entre sus dos trayectorias".

Una de las lecturas más populares y extremas de *El corazón de las tinieblas* tiene que ver con el retrato del nuevo hombre que "se baja del barco" mentiroso de los otros para construirse una barca propia y mitómana.

Said afirma: "La afinidad entre Marlow y Kurtz en *El corazón de las tinieblas* se sustenta en un nivel metafísico como una afinidad entre oscuridad y luz, entre el impulso hacia la oscuridad mantenido por Marlow hasta que ve a Kurtz y el impulso hacia la luz mantenido por Kurtz en la más profunda oscuridad. No es la menor de las repercusiones del relato su reposición del *quid* ético, y aún epistemológico, del pensamiento de Conrad. Desafiar a la oscuridad es afirmar el yo invadiendo el corazón de toda verdad, a la que se debe, pero no se puede, dejar imperturbada y virginal. El espíritu de aventura y el colonialismo de Kurtz le han llevado al centro de las cosas, y es ahí donde Marlow espera encontrarle (resulta adecuado recordar que en cierta ocasión Conrad escribió a un corresponsal francés que el libro era, entre otras cosas, un estudio sobre las diferencias raciales)".

Ambos afirman que el "problema" del libro –y lo que impide considerarlo una "verdadera" obra maestra– es su reducción de Africa, los africanos y lo africano a un campo de batalla metafísico y deshumanizado en el que se baten dos duelistas europeos y complementarios mientras los negros, como de costumbre, hacen de negros.

Lo del principio: *El corazón de las tinieblas* puede ser leído desde todas las orillas posibles, desde la superficie o desde el fondo, desde el barco o desde tierra firme, desde Europa o desde Africa. O, a través de las muchas variaciones del tema firmadas, entre otros, por Lucius Shepard, Graham Greene, Robert Stone, J. G. Ballard, Jorge Luis Borges y Denis Johnson. A mí –ahora, en estos días más kurtzianos que ninguno, de paranoia occidental y furia oriental, cuando el ex empleado de la C.I.A. Osama Bin Laden muerde la mano de sus patrones y los emperadores del primer mundo preparan el exterminio de todos los "salvajes"–, volviendo a leer *El corazón de las tinieblas* para escribir esto, se me ocurren otras posibilidades, algunas variantes: Marlow miente, Marlow inventa la historia, Marlow descubrió una colonia utópica y feliz gobernada por un Kurtz angelical y piadoso. Y, por órdenes de sus superiores, hizo volar a todo y a todos por los aires. O tal vez Kurtz le pide a Marlow que lo mate para así avivar el fuego de su leyenda. O tal vez Marlow, poseído, deja vivir a Kurtz y regresa a Londres y presenta un informe falso. Y espera a ver qué ocurre. Y algo –el siglo XX, el Siglo Kurtz– ocurre.

UN OBITUARIO

Ayer tuvo lugar el oficio religioso por la memoria de Mr. Kurtz, fallecido y sepultado en Africa meses atrás. Marlow –última persona que lo viera con vida– fue el orador principal de la ceremonia organizada en los salones de la Compañía y encargado de exaltar las múltiples virtudes del difunto muerto para la gloria y grandeza del Imperio. Al terminar, alguien de la selecta asistencia comentó que la vida de Kurtz "haría una buena novela, aunque difícil de comprender del todo"; otro apuntó que "tal vez sería más sencillo llevarla al cine"; Marlow interrumpió con un "no cuenten conmigo para ninguna de las dos cosas". Y todos rieron, en voz baja.

Feliz siglo nuevo.

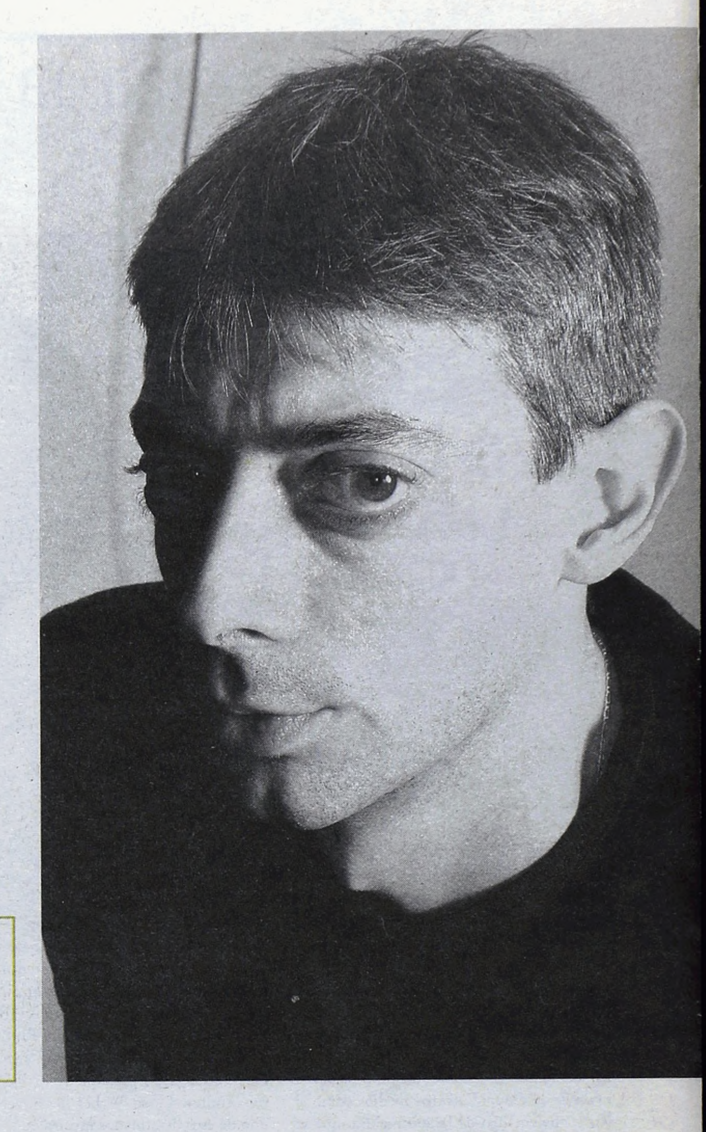
NOTICIAS DEL MUNDO

VAIVÉN. El gobierno mexicano oficializó una serie de estímulos fiscales para los editores de libros, periódicos y revistas, con el fin de contrarrestar la resistida decisión de gravar la actividad del sector con el Impuesto al Valor Agregado. La Secretaría de Hacienda emitió hace pocos días un decreto que establece que se otorgará a los editores una cantidad igual al IVA que paguen para realizar su actividad o para importar bienes o servicios.

ENTRE DOS MUNDOS. Las IX Jornadas Internacionales sobre el Inca Garcilaso, que se desarrollarán entre el 22 y el 26 de septiembre, analizarán el carácter y personalidad del escritor que vivió entre dos mundos. Garcilaso de la Vega nació en Cuzco (Perú) el 12 de abril de 1539, pocos años después de la muerte de Atahualpa, el último soberano inca, y murió con 77 años en abril de 1616 en Córdoba, en cuya mezquita, uno de los edificios islámicos más famosos del mundo, está enterrado. Los investigadores que se reunirán en las ciudades de Córdoba y Montilla, en el sur de España, tratarán de dar cuenta de "la personalidad de Garcilaso, las características de su tiempo y los mundos que le tocó abarcar". La mayoría de los ponentes viajarán desde EE.UU., dado que es allí donde enseñan los más importantes especialistas en la figura de Garcilaso. Y porque, no nos engañemos, los académicos del Norte aprovecharán para gozar de unas vacaciones de otoño suplementarias.

PELIGRO DE EXTINCIÓN. El *rumantsch grischun* (romanche grisón), síntesis artificial de cinco variantes dialectales del retorromano, puede contribuir a salvar de la desaparición la cuarta lengua nacional suiza, amenazada por el avance del alemán. La *Lia Rumantscha* (Liga Romanche), organismo público cuyo objetivo es preservar y fomentar el uso de esa lengua de origen latino, ha lanzado una campaña para celebrar los veinte años desde que se lanzó la idea de crear el *rumantsch grischun*. La Liga encargó la tarea, similar a la unificación del vasco que llevó a cabo en su día Koldo Mitxelena, al profesor de lenguas romances de la Universidad de Zurich, Heinrich Schmid, quien presentó un proyecto de romanche unificado con una serie de reglas morfológicas, sintaxis y fonológicas. El retorromano es una lengua de dos mil años de antigüedad y en la que existen documentos escritos desde 1600 aproximadamente. Tiene fuertes semejanzas con el catalán y con algunos dialectos italianos como el dolomitano y el friuliano. Según explicó el lingüista Manfred Gross, de la Lia Rumantscha, aproximadamente 60.000 personas hablan en toda Suiza alguna variante dialectal del retorromano. Hay dos universidades suizas, en Zurich y Friburgo, que ofrecen cursos de lengua y literatura retorromana.

ESTAMOS DE REMATE. El libro *La inmaculada concepción* de los escritores surrealistas franceses André Breton y Paul Eluard fue subastado en París en 30.000 euros. De esta manera, el volumen publicado en 1930 alcanzó el precio máximo logrado jamás por una obra literaria del surrealismo. *La inmaculada concepción* contiene *collages* de fotos y autorretratos de ambos autores, así como dos dibujos originales del artista español Salvador Dalí. El ejemplar subastado provenía del legado de Eluard.



TRES DESEOS
Claudio Zeiger
Destino
Buenos Aires, 2002
206 págs.

DRAMAS DE CONCIENCIA

POR GUILLERMO SACCOMANNO

Puede ser revelador considerar a un narrador también por la actividad periodística que desarrolla al margen de sus ficciones. En particular, cuando esta escritura al costado postula la relación entre sus objetivos teóricos y su práctica en la narrativa. En el caso de Claudio Zeiger (1964), sus intereses personales están, desde el vamos, planteados en la narrativa como programa. La preocupación de Zeiger por la ficción de los sesenta y setenta, los alcances y límites de realismo y compromiso, se refleja en la prolífica serie de artículos literarios y entrevistas a escritores publicados habitualmente en este suplemento. No hace mucho, a propósito de Conti, Zeiger señalaba que la literatura de ese tiempo "siempre estaba caliente, apurada". Y también que "la necesidad de echar raíces y de aferrarse a la zona más personal e íntima de la experiencia fue la gran apuesta narrativa" de Haroldo Conti.

A propósito de su último libro, *Tres deseos*, Zeiger reflexionaba en *Radarlibros* sobre los riesgos de emplear la propia experiencia personal, qué hacer con la literatura y para qué sirve. En este punto, el libro "usado", talismán devenido fetiche, tiene toda una trascendencia subterránea en *Tres deseos.* Carla, la protagonista del primer relato, en un puesto de Parque Centenario, vende una edición de Pessoa (la que aporta el epígrafe de *Tres deseos*) que, más tarde, en la historia de Julián, el universitario homosexual cerrará el circuito del libro y su historia. El periplo del libro "usado" puede, pues, ser leído en relación con un circuito de transferencia que trasciende el valor legal. En ese valor clandestino se cifra una confianza en el objeto literario que va más allá de lo inmediato, su prestigio coyuntural. A la vez, esa historia anterior, secreta, que contiene oculta el libro "usado", metaforiza una experiencia de lectura anterior. Alrededor del circuito de lo ya "usado" (los sesenta, los setenta, sus ideas) se reformulan las preguntas sobre qué es y para qué sirve la lectura en contraposición a lo novedoso (la posmodernidad, los tics de vanguardia).

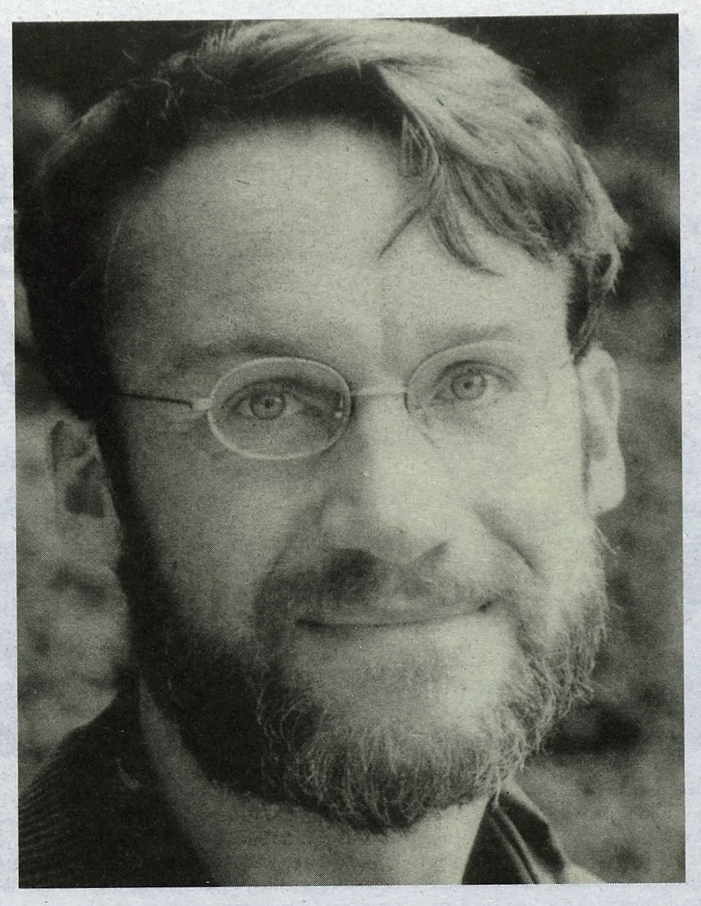
Chicas psicobolches, lúmpenes, homosexuales, la avenida Corrientes y sus boliches. Los personajes y los territorios de Zeiger, enteramente identificables, son, sin demagogia, los mismos que puede frecuentar ahora mismo el lector de este diario. No obstante, cero especulación. En todo caso, sinceridad brutal. Las sombras venerables de Arlt, Kordon y los narradores del sesenta y el setenta resignificados, sus lecciones puestas en escena hoy, proyectándose en el armado de estas historias que, con la mirada impiadosa de alguien más preocupado por sus personajes que por los tics retóricos de moda, constituye el deseo en sujeto y en historia.

Todo esto alcanza ya para recomendar la lectura de *Tres deseos*. Pero hay más. *Nombre de guerra* (1999), la ópera prima de Zeiger, reflexionaba sobre el dinero como cubierta de una elección sexual (y viceversa): una trama canallesca, en el sentido arltiano, sobre el funcionamiento de la ecuación sexo-dinero-poder que develaba, sin golpes bajos, comportamientos clandestinos del deseo y sus contradicciones de clase. Aquello que en *Nombre de guerra* era furia callejera, un tránsito sin sosiego por la ciudad, se proyecta ahora en *Tres deseos* con el pulso sereno y firme de una narración proveniente ya no de la desesperación sino de una convicción sobre el oficio de contar. Como tríptico, *Tres deseos* avanza más que en el tejido de tres historias, en la configuración de tres retratos. Carla, la joven que, al buscarse, encuentra su deseo; Julián, el estudiante homosexual que se desgarra entre el goce y la vergüenza (de clase); Alicia, la veterana que acoraza su deseo entre las coartadas de una izquierda vencida y la *new age*. Cada historia se conecta tangencial con otra y así, cada una, en un trayecto que replica la circulación de lo "usado", completa a la anterior. Este tramado, se dirá, es una fórmula que se ha visto, últimamente, en mucho cine y también en la televisión. Agudo comentarista de televisión, Zeiger pareciera preguntarse, en *Tres deseos*, cuál es el equivalente literario de esa estructura tópica del relato audiovisual. Zeiger no ignora que la exasperación del costumbrismo televisivo pone en tensión hoy toda polémica sobre el realismo en literatura y por eso su obsesión lo lleva mucho más allá del costumbrismo. *Tres deseos* presenta una lectura pormenorizada de intimidades, un detallismo que enfrenta el lugar común para sostener las contradicciones de una clase que todavía se supone "media".

Así, Zeiger se presenta ahora con una escritura que acentúa lo narrativo, "caliente, apurada", que no suele abundar en un tiempo donde muchos narradores coquetean vacilantes entre la morosidad individualista y la experimentación de guiño académico.

EXTRAÑA PAREJA

EL CRIMEN DE OLGA ARBELINA
Andrei Makine
trad. José Escué
Tusquets Editores
Barcelona, 2001
284 págs.



POR JUAN FORN

En las afueras de París hay un cementerio de emigrados rusos oculto en un bosque. El guardián tiene tantos años como las lápidas más viejas y, en su recorrida diaria, cuando adecenta las tumbas de hojas y ramas caídas, evoca como para sí la historia de quien yace sepultado. El rumor ha llegado a París y los escasos visitantes saben aprovechar al reacio guía mientras simulan contemplar las lápidas vecinas. Así empieza *El crimen de Olga Arbelina*: se extinguen las últimas luces de un inhóspito día de invierno; el guardia concluye su recorrida en la tumba de siempre; muy cerca hay un hombre pálido que, a pesar de cubrirse sólo con una chaqueta de terciopelo, ya no sufre el frío "porque tiene el cuerpo tan aterido como el gélido aire de la tarde". ¿Podría hablarme de esa mujer?, dice el desconocido. Es usted la primera persona que me lo pide, dice el guardia. Y comienza su historia por el final, como corresponde en un cementerio.

El año al que se remonta es 1947. Comienzan "las primeras vacaciones de la paz" después de los juicios de Nuremberg, cuando un suceso conmociona el pueblo de Villiers-la-Forêt: hay un muerto a la orilla del río y, a su lado, una mujer con la ropa desgarrada y en estado de shock. Ambos son emigrados rusos, ambos vivían en el pueblo desde antes de la guerra. El hombre es un desollador llamado Goletz. La mujer, veinte años menor que el muerto, es la princesa Arbelina, encargada de la humilde biblioteca rusa del pueblo. La pareja es tan inconcebible como la escena que ofrecen a los ojos del pueblo. La investigación policial y el proceso judicial contribuyen poco y nada a esclarecer el secreto que oculta la escena. Nadie se explica qué hubo entre ese hombre que "unía en su persona toda la fealdad del mundo" y la solitaria aristócrata cuyos desvelos parecían limitarse a su hemofílico hijo adolescente. Hay secretos que se llevan a la tumba. Y eso es lo que procede a desenterrar Makine, buscando las respuestas en el único lugar posible: la atribulada psique de Olga Arbelina.

Andrei Makine nació en Siberia en 1957 y se asiló en Francia a los treinta años. Después de que varias editoriales rechazaran su primera novela, escrita en francés, logró que se publicara haciéndola pasar por una traducción del ruso, con el título *La fille d'un héroe de l'Union Soviétique*. Cinco años después, cuando ganó los premios Goncourt y Médici y vendió más de un millón de ejemplares de su cuarta novela, *El testamento francés*, se decidió a revelar el engaño y sometió al *ghetto* editorial francés a uno de esos periódicos escarnios que suelen caracterizarlo. Con *El crimen de Olga Arbelina*, eligió el procedimiento inverso: al publicar el libro (en 1998) anunció que se trataba de un hecho real, aun cuando fuera difícil determinar cuánto le quedaba de real luego de la deformación a que lo habían sometido las versiones de él que circulaban en el ambiente de los emigrados soviéticos en Francia. La aclaración sirvió como poderoso argumento marketinero a la vez que "absolvía" a Makine de toda distorsión de los hechos, ya que el centro argumental de la historia, en todas las versiones que circulaban de ella, no era el supuesto homicidio sino el incesto de Olga Arbelina con su hijo.

Las coordenadas estilísticas elegidas por Makine para encarar el espinoso asunto se anuncian desde los epígrafes: uno de Dostoievski (extraído de *Los Karamazov*) y otro de Proust (de los *Sentimientos filiales de un parricida*). Lo que parece una explosiva combinación merece la siguiente salvedad: tal como anuncian las primeras páginas del libro, un secreto llevado a la tumba por su poseedora sólo puede develarse sumergiéndose en esa fosa. Y eso es lo que hace Makine: por un lado devuelve a Olga Arbelina a la vida, pero por el otro confina al lector a la psique de la protagonista, para recorrer paso a paso su progresiva pérdida de la cordura entre el verano de 1946 y el de 1947. Ahora sí puede imaginarse el cóctel Dostoievski/Proust como una introspección elevada al cuadrado. A ese tono debe el libro sus momentos más logrados y sus momentos más enervantes. Nada sabremos de lo que pasa por la mente de los demás personajes (especialmente del hijo de Olga); nada sabremos de lo que escapa a la más bien desquiciada atención de la protagonista; y nada sabremos tampoco de aquellos detalles verídicos y apócrifos con que los emigrados rusos han contado esta historia en los últimos cincuenta años: ése es el pacto que impone Makine al lector a cambio de revelarle el secreto que no se puede nombrar.

Para reforzar su oferta, y consciente de que el relieve de un personaje sólo puede conseguirse oponiéndolo a otros personajes, Makine entrega fulgurantes escenas en forma de *raccontos* (que se remontan a la Rusia zarista, al París de los años locos y a los frentes bélicos durante la guerra), donde el lector avisado descubrirá, bajo una nueva óptica, a varios de esos muertos cuya historia invocaba el guardia del pequeño cementerio de las afueras de París donde el libro comienza y termina. Aquello que Makine "concede" en un principio, como puesta en escena de su historia (el cementerio, los relatos del guardián, el cotorreo del pueblo en torno del aparente crimen pasional), ese mestizaje de registros superpuestos a modo de "muñecas rusas", tiene una potencia narrativa y un poder hipnótico que se añorará en el supuesto centro neurálgico de la historia, cuando nos sumerjamos en la espiral introspectiva de Olga. No es casual que cada *racconto* "levante" el voltaje y la aspereza del libro, y el propio Makine parece reconocerlo apelando estratégicamente a ellos en el desenvolvimiento de la trama.

La infecciosa retórica del francés como idioma, que sirvió de vehículo ideal no sólo para la gran novela decimonónica sino también para supuestas transgresiones muy posteriores (desde el *Nouveau Roman* hasta Oulipo), hoy parece pedir a gritos un descoyuntamiento profundo para recuperar elocuencia narrativa. Los mejores momentos de Olga Arbelina parecen señalar una de las direcciones posibles en que puede experimentarse esta operación de rescate (otra alternativa sería la de Houllebecq, apelando a una neutralidad más que opaca en el lenguaje para potenciar el relato de ideas). Lo que hace especialmente interesante el caso de Makine es que no "entrega" el lenguaje en prenda sino que apela a él como ganzúa liberadora. Y no es casual que corporice a la vez la solución al problema y la recaída en él: por la libertad que da lidiar con un idioma que no es la lengua natal y por el respeto reverencial (y esterilizador) que suscita lo francés en los escritores extranjeros que recalan en esa lengua. Los casos Bianciotti y Kundera (por citar sólo dos) son tristemente ilustrativos. De Makine depende quién contará el desenlace de su historia literaria: ese extraordinario guardián del pequeño cementerio de emigrados o algún pomposo guía en el panteón de "los ilustres de Francia".

EL EXTRANJERO

L'APERTO. L'UOMO E L'ANIMALE
Giorgio Agamben
Bollati Boringhieri
Torino, 2002
100 págs.

L'aperto se abre y se cierra con breves y exquisitos análisis de imágenes, como si en ellas se jugara la percepción de cuestiones que el pensamiento filosófico no logra articular sino fragmentaria y discontinuamente. El punto de partida del nuevo libro de Agamben es, en efecto, una página miniada de una *Biblia* judía del siglo XIII conservada en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, que ilustra el pasaje de Ezequiel en el que se profetiza la llegada del Mesías con una imagen que podría haber agradado al Bosco: el banquete de hombres animalizados con los rostros de la cabra, del buey, del león. El cierre, por su parte, es un análisis de una obra tardía de Tiziano: *La ninfa y el pastor*. Allí, en el trabajo milimétrico y anónimo sobre la página miniada, iluminada, en las siluetas ya no humanas que se recortan sobre el cielo pesado y encendido del "Tiziano impressionista", se muestra una de las mayores obsesiones de Occidente: la reflexión sobre el límite de la vida humana, que ya en Aristóteles aparece, en palabras de Agamben, como "aquello que no puede ser definido, pero que, justamente por ello, debe ser incesantemente articulado y dividido".

Al menos desde el primer volumen de *Homo Sacer* (Einaudi, 1995), el centro de la reflexión de Agamben pasa por lo que se denomina, desde Foucault, "biopolítica": la cuestión del límite entre la vida y la no vida, la reflexión de un espacio de excepción que, en última instancia, pone en evidencia el núcleo de la ley: la vida "bandita" o la "nuda vida", como la llama Agamben, producida por el poder soberano como elemento político original o como umbral de articulación entre naturaleza y cultura.

En *L'aperto* –título que remite a las lecciones de Heidegger recogidas en el *Parménides*– Agamben pone el acento en el modo en que Occidente ha pensado el límite entre lo humano y lo animal, la cesura que ha permitido escindir ambos espacios que, en el fin de la modernidad –cuando la filosofía, el arte y la política "han sido transformados desde hace tiempo en espectáculos culturales y en experiencias privadas y han perdido toda eficacia histórica"– tienden a contaminarse.

Para Agamben, la filosofía es un discurso político en la medida en que instaura, él mismo, una cesura, es decir, no es un discurso que sólo se limita a pensar la cesura, sino que es un discurso que la produce. Así, la ontología no es definida tautológicamente como un discurso sobre el ente, sino como un lugar en donde se produce la humanidad (la "antropogénesis", en términos de Agamben), donde se produce –y a veces se resuelve– una continua tensión entre lo humano y lo animal. A partir de esta tensión, Agamben abre una serie de reflexiones acerca del límite entre animal y humano tanto en la tradición crítico-filosófica (Aristóteles, Santo Tomás, Hegel, Kojeve, Bataille, Benjamin, Heidegger), en la historia de la biología (en especial, Linneo y los naturalistas alemanes Ernst Haeckel y Jakob von Uexküll) y de la lingüística (Heymann Steinhel).

Con *L'aperto*, Agamben continúa con un viaje más allá de la filosofía, en una prosa que –como la de Leopardi o Pasolini– se lee con lágrimas en los ojos. En una operación que repolitiza la filosofía extremándola, llevándola a lugares de los que no se puede volver indemne.

DIEGO BENTIVEGNA

PREMIOS

El narrador, poeta y crítico cubano Cintio Vitier fue galardonado a sus 81 años con el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, dotado con 100.000 dólares de premio. El jurado de la Duodécima Emisión del Premio, integrado por Beatriz Espejo, Ambrosio Fornet, Noé Jitrik, Julio Ortega, José Miguel Oviedo y Vicente Quirarte, informó el lunes pasado que decidió por unanimidad premiar la obra del autor isleño, basado en que Vitier "es un auténtico humanista cuya trayectoria intelectual lo convierte en uno de los más notables exponentes de la creación y el pensamiento latinoamericanos del siglo XX". La obra de Vitier, que se inicia en la década del treinta, abarca los más diversos géneros, en todos los cuales ha producido textos fundamentales para un mejor conocimiento del proceso cultural latinoamericano, de acuerdo con el juicio del Jurado.

El escritor galardonado dedicó este reconocimiento a su compatriota fallecido Eliseo Diego (también ganador del Juan Rulfo en 1993). Diputado nacional desde hace años y uno de los intelectuales católicos más destacados de Cuba (es presidente honorario del Centro de Estudios Martianos), Vitier recibirá el premio el próximo 30 de noviembre durante la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el máximo encuentro editorial de México, que este año estará dedicado a Cuba.

Fidel Castro (que en mayo pasado había condecorado al célebre nativo de Cayo Hueso con la orden nacional José Martí) felicitó personalmente a Vitier. "Fidel fue muy afectuoso y cordial, conversamos ampliamente sobre libros y publicaciones, y en especial sobre su proyecto de hacer una colección básica de la cultura cubana", señaló el autor de *Vísperas*, *Testimonios* y *Lo cubano en la poesía*.

Con este galardón, Cuba se convierte en el segundo país en cantidad de Premios Juan Rulfo, junto con Argentina (que lo recibió en las figuras de Juan Gelman y Olga Orozco), detrás de México, que ya lo recibió tres veces: Juan José Arreola, Sergio Pitol y Juan García Ponce.

UNA NUEVA VANGUARDIA: LOS ESCRITORES Y EL "QUESEVAYANTODISMO"

LA PRENSA Y EL ESPACIO PÚBLICO

DYN



POR LUCRECIA MONTALBÁN

En su edición del martes 9 de julio pasado, un pasquín que difunde el ideario de la extrema derecha vernácula anunció en su tapa, bajo el título "Otra marcha de activistas de izquierda", que "trotskistas, comunistas, maoístas, guevaristas y otros ismos ya caducos marcharán hoy disfrazados de piqueteros en demanda de una 'segunda independencia' a Plaza de Mayo. A partir del garantismo oficial, los activistas tienen vía libre para ocupar espacios públicos".

Dejemos de lado la crítica gramatical. Sabido es que la extrema derecha, como los animales, tiene una relación conflictiva con el lenguaje. En lo que habría que detenerse es en esa concepción *contra* el espacio público, que es público precisamente porque cualquiera tiene "vía libre" para ocuparlo o atravesarlo, sin necesidad de "garantismo oficial", salvo bajo aquellas formas de Estado como el fascismo que, precisamente, transforman el espacio público en campo de operaciones. En la perspectiva del pasquín, el deseo de ocupación del espacio (o el espacio público como lugar de todos los intercambios) es índice de activismo de izquierda, sobre todo en sus formas "caducas".

¿Y qué decir de la hipótesis del disfraz? ¿Es el lobo disfrazado de cordero? ¿Pero entonces los activistas de izquierda son los lobos y los piqueteros los corderos? ¡Qué problemas trae la moda retro! Había que ir al espacio público a ver quién estaba ocupando qué y bajo qué máscara o disfraz, lo que no iba a ser fácil teniendo en cuenta las expectativas de ocupación de ese espacio público (y simbólico) que es Plaza de Mayo.

Había, en efecto, más de treinta mil personas (disfrazadas o no). Además de las columnas de militantes de izquierda de rigor (partidos políticos, centros de estudiantes, asambleas barriales, etc., llega un punto en el que hasta una asociación profesional supone una militancia para algunos tenebrosa), muchas parejas (¿trotskistas?) tomadas de la mano. Algunos padres con sus hijos (¿maoístas?) al hombro, las previsibles banderas guevaristas, una correctísima columna que portaba la pancarta del "ARI San Isidro" (seguramente disfrazados), una Asociación de Poetas Argentinos, un grupo de Trabajadores de la Industria Editorial, la CHA (Comunidad Homosexual Argentina), el Grupo de Teatro Catalinas Sur, y hasta, ¡sorpresa!, un grupete de Autoconvocados por el Tango.

En un ángulo de la plaza se observaba la bandera de la Sociedad de Escritoras y Escritores de la Argentina, seguramente un nido infectado de futuros ismos ya caducos (surrealismo, modernismo, ¡ultraísmo!, realismo, concretismo, multiculturalismo o post-colonialismo). *Radarlibros* conversó con la Comisión Directiva de la SEA, para tratar de descubrir qué horrores ocultaban detrás de sus disfraces. Se trataba, intentaron hacernos creer, de repudiar "enérgicamente la salvaje represión desatada sobre el movimiento piquetero, con motivo de las movilizaciones del miércoles 26 de junio, que costaron la vida a Darío Santillán, del MTD de Lanús, y a Maximiliano Kosteki, de la CTD Aníbal Verón". En la perspectiva de la SEA, el "accionar de la Policía Bonaerense, asesinando a sangre fría a estos jóvenes en la estación Avellaneda, y el de las fuerzas de seguridad, que provocó cerca de doscientos piqueteros heridos con balas de goma, perdigones y balas de plomo, hicieron revivir el horror de la dictadura militar".

Hacía frío el pasado 9 de julio. Pero no nos dejemos engañar por las condiciones climáticas. Seguramente tanto gorro, tanta bufanda, tanta campera con el cuello levantado servían para disfrazar la oscura determinación de llenar Plaza de Mayo de caducos ismos. Por algo lo que más se escuchó fue el reclamo de caducidad. De los mandatos, claro.

EL PERIODISMO TRAVESTI



DOÑA MARÍA RETAZOS
Francisco de Paula Castañeda
Taurus
Buenos Aires, 2001
346 págs.

POR ARIEL SCHETTINI

La historia del periodismo argentino encuentra en el travestismo como uno de sus momentos fundacionales. De 1821 a 1823 circuló en Buenos Aires un periódico cuyo autor, el fraile Francisco de Paula Castañeda, firmaba como Doña María Retazos. Precisamente *Doña María Retazos* era el título del periódico y también el de la edición facsimilar de la serie completa de dieciséis números que acaba de incorporarse a la colección Nueva Dimensión Argentina dirigida por Gregorio Weinberg.

El periódico prometía, desde su número inicial, reunir en sus páginas los textos y perfiles más sobresalientes del pensamiento moderno. Nada más alejado de su verdadero propósito: informar a la sociedad de la época de los avatares políticos del momento, denunciar la degradación de las costumbres y escribir unas obras literarias en las que los sucesos del presente quedaran plasmados bajo la mirada piadosa o irónica del arte teatral y de la poesía.

El autor del periódico, tal como informa el interesantísimo "Estudio preliminar" de Néstor T. Auza, era casi más notable que sus propios artículos. El Padre Castañeda había nacido en Buenos Aires hacia 1776 y, una vez consagrado a la religión, se dedicó a distribuir numerosos periódicos (unos veinticuatro, muchos de ellos simultáneos), escritos e impresos por sus propias manos. La tarea artesanal y pionera de Castañeda sólo es comprensible si se leen sus escritos colmados de afirmaciones idiosincráticas: a veces verdaderas intervenciones, a veces comentarios pueriles, pero siempre rotundos e indubitables como quien afirma verdades sagradas.

El travestismo de la firma, en el caso de este periódico, no tiene un propósito meramente lúdico porque se trata de encontrar, justamente, la posición a partir de la cual desenmascarar la verdad (otro de los periódicos de Castañeda se llamaba *La verdad desnuda*), de modo que menos que un encubrimiento, o un escondite, el cura travestido hace de su voz femenina un arma de combate.

Desde su artículo inicial, *Doña María Retazos* nos avisa que su escritura es plagio, con lo que no sólo se ubica en el lugar de lo ya conocido, sino también, en el lugar de la verdad incontrastable, porque siempre se habla copiando a alguna autoridad. Su argumento le permite, a partir de allí, denostar políticos rioplatenses, burlarse de caudillos provinciales, interpelar los modos corruptos en los que se constituía el Estado argentino, mediante pactos espurios, y ateísmo creciente.

Aparte de esa tarea de patriota político, el periódico se ocupa de temas más mundanos: la necesidad práctica de la educación de las mujeres; o la vergüenza que debería provocar a un hombre el estado de soltería, porque exhibe su status de haragán. Al mismo tiempo, en algunas notas de su periódico, Doña María, una matrona de la sociedad, como ella misma se define, propone planes de poblamiento de la Patagonia y discute con su correo de lectores. Esta es otra característica notable del periódico, que constantemente se embarca en relaciones epistolares (totalmente fraguadas por la redactora), que le otorgan a la escritura un dinamismo digno de la lengua oral, tal como lo hace notar el prologuista.

En otros de sus periódicos, Castañeda polemizó con Hidalgo (uno de los fundadores del género gauchesco) sobre el concepto de igualdad que se debería sostener luego de la Revolución. Las intervenciones públicas del padre Castañeda no se detenían en la literatura porque su vida era también digna de relato irónico sobre el destino latinoamericano. Luego de haber actuado como capellán durante las invasiones inglesas y a raíz de su participación en la vida pública, fue desterrado en varias oportunidades a lugares tan alejados de su ciudad natal como Catamarca. De esos exilios siempre retornó con nuevos énfasis, para fundar nuevos periódicos.

Finalmente, mientras estaba en su último exilio de Montevideo, fue invitado por el caudillo de la provincia de Santa Fe, Estanislao López, con quien había tenido alguna disputa (pero también una intensa relación epistolar). De esa morada en Santa Fe se fue a vivir a la frontera, donde murió en convivencia con la tribu del lugar.

Borges, en algún escrito, llamó al padre Castañeda "un periodista estrafalario de hace cien años (que) es ahora enternecedor", lo que puede ser verdad. Aun así, sus extravagancias no pueden menos que ser imaginadas como parte de la historia del periodismo en nuestro país. ¿Qué menos que *Doña María Retazos* necesita nuestra realidad y nuestra historia para ser convertida en hechos verdaderos? ✍

EDITORIALES

DERECHOS ABSTRACTOS Y POLÍTICAS CONCRETAS

POR DANIEL LINK

En la Argentina de hoy, cuando los últimos avatares de la industria editorial han demostrado que los argentinos hemos perdido (o vendido a precio de saldo) el primer *derecho abstracto*, el derecho a decidir *qué vamos a leer*, toda relación con la cultura industrial se ha vuelto mucho más dramática y convoca, efectivamente, una seriedad trágica que aparentemente todavía no estamos dispuestos a asumir.

Martin Bauman, la última novela de David Leavitt, cuya traducción Anagrama lanzó en octubre pasado, no será distribuida en la Argentina. Ediciones B no va a traer a nuestro país *Muerte en el seminario*, la última novela de P. D. James. ¡La obra de Raymond Chandler no se consigue en librerías! Creo que las últimas novelas de Aira y Fogwill, tampoco. Me abstengo de citar ejemplos más dramáticos (o de referirme al precio de los libros importados o a la calidad de las traducciones que estamos obligados a leer).

Todavía es prematuro decidir si al perder o malvender la propiedad intelectual los argentinos hemos vendido el primer derecho abstracto de una larga lista por venir o si ese proceso puede revertirse. La actual crisis económica ha demostrado sobradamente el peligro que entraña contar con editoriales que no sean sino sucursales de empresas multinacionales. Es por eso que cualquier política que se proponga recuperar la industria editorial argentina escapa a la mera retórica patriótica y debe ser observada con la preocupación y el interés que el caso merece.

El pasado jueves 4 de julio se firmó un convenio de cooperación entre el Fondo de Cultura Económica y la Universidad de Buenos Aires, con el objeto de que la casa mexicana brinde su colaboración en el diseño de un "Plan Maestro para el relanzamiento de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba)".

El acuerdo fue firmado, en el marco de la visita a nuestro país del presidente de México, Vicente Fox, por el rector de la Universidad de Buenos Aires, doctor Guillermo Jaim Etcheverry, y la directora general del Fondo de Cultura Económica, Sra. Consuelo Sáizar.

Las relaciones entre el Fondo de Cultura Económica y Eudeba se remontan a los orígenes de la alguna vez líder editorial universitaria argentina, pues en el año 1958, siendo rector de la Universidad de Buenos Aires Risieri Frondizi, el Consejo Superior de la UBA solicitó la colaboración del Fondo de Cultura para diseñar una editorial universitaria. En esa ocasión, la junta directiva del Fondo de Cultura Económica concedió una licencia de tres meses a su entonces director, Arnaldo Orfila Reynal, quien trabajó en Buenos Aires realizando el diseño de Eudeba. ✍

EN EL QUIOSCO

Tram(p)as de la comunicación y la cultura, Nº 2 (La Plata: junio 2002)

Tram(p)as es una revista editada por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad de La Plata. Dirigida por Florencia Saintout y Jorge Huergo, la publicación –cuyo segundo número ya está en la calle– se propone analizar las tramas de la comunicación y la cultura que, la mayor parte de las veces, funcionan como trampas de o para los estudios culturales de comunicación.

En esta segunda entrega, *Tram(p)as* focaliza su atención en los jóvenes para, de ese modo, hacer jugar el nombre de la publicación: "Las *tramas* de las culturas juveniles cargan los rastros de memorias acalladas y resignifican memorias de luchas y proyectos. Pero las culturas juveniles también articulan las memorias instaladas a la fuerza por la perversa *trampa* del mercado y sus dispositivos de saqueo y por la máquina de fascinación neoliberal", se lee en el "Editorial".

La juventud probablemente sea un mito moderno (por algo el alto modernismo y la cultura pop fueron, fundamentalmente, juvenilistas) y habría que revisar hoy hasta qué punto esa categoría sirve para dar cuenta de los procesos culturales. Si es verdad que en los sectores juveniles pueden rastrearse procesos de producción (y reproducción) de identidad y memoria más allá del papel que cumplen en tanto mercado de la cultura industrial, entonces habría que considerar la juventud por fuera de los lugares comunes (académicos o periodísticos).

Con ese propósito, en la sección "Anclajes" se analiza la relación entre los jóvenes y la política (Marcelo Belinche), se presenta el caso de la agrupación HIJOS en La Plata (Alfredo Alfonso y Magalí Catino) y se aplaude en *Pizza, birra, faso*, la película de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, la aparición de un nuevo realismo en el cine argentino (Carlos Vallina).

La investigadora mexicana Rossana Reguillo critica la situación de los jóvenes en su país, Cristian Scarpetta desliza algunas reflexiones (no demasiado meditadas) sobre la "nueva resistencia juvenil urbana" a partir de la irrupción de nuevos tipos sociales/ culturales ("los rolingas cumbieros") y Cristian Alarcón, en lo que es, sin dudas, lo mejor de la entrega, ofrece bajo el título "Veinticinco tumbas esperando una flor" un largo y sólido reportaje sobre la violencia represiva de la que son víctimas los jóvenes delincuentes del conurbano bonaerense.

En la sección "Conversaciones", María Soledad López y Nicolás Koch entrevistan a la cineasta Sandra Gugliotta y en "Nota al pie" se incluyen unas extrañas y deshilvanadas reflexiones de Esther Díaz sobre "Malestar social, universidad pública, investigación científica" ordenadas alrededor de la sospecha de que hay jóvenes que se van del país. En "Itinerarios" se presenta información sobre cine latinoamericano (mexicano, en este caso), libros y televisión y una completa guía de becas, foros, seminarios y encuentros.

Dos trampas debería evitar la revista *tram(p)as* si quiere sobrevivir a las acechanzas de un universo periodístico cada vez más ciego y más bélico: por un lado, el pésimo partido gráfico (el diseño es, además de feo, poco funcional a los textos) y, por el otro, la retórica, que puede volver un poco huecos (más allá de la buena voluntad) algunos textos, tal como puede deducirse del párrafo del editorial que reproducimos más arriba.

SANTIAGO LIMA

VISITAS ILUSTRES

PÁNICO
EN BUENOS AIRES

FOTO: NORA LEZANO

Fernando Arrabal estuvo de paso por Buenos Aires, no en su carácter de dramaturgo –*Fando y Lis* (1956), *Cementerio de automóviles* (1957), *El triciclo* (1958)– sino de amigo personal del artista Gustavo Charif, que acaba de inaugurar una muestra en la galería Maman. Allí intentó entrevistarlo *Radarlibros*, pero el escritor convirtió la entrevista en una performance, de la que a continuación se da una somera descripción.

POR CARMEN CROUZEILLES

Fernando Arrabal nació en Melilla en 1932. Su padre, luego de ser condenado a muerte por el franquismo en 1936, pasó once años en la cárcel de Burgos, cuando se fugó sin dejar rastros. En 1962, mientras frecuenta a los surrealistas, el dramaturgo crea el movimiento Pánico, junto con Roland Topor (*El quimérico inquilino*, 1965) y el actor y dramaturgo chileno Alejandro Jodorowski. Al grupo se unirán posteriormente los argentinos Jérôme Savary y el actor y dibujante Copi (ver *Radarlibros* del 2 de junio pasado).

En 1967, Arrabal es arrestado en Madrid bajo el cargo de blasfemia. Liberado un mes después gracias a la presión internacional, vuelve a Francia.

Ha estado en Buenos Aires varias veces. Esta vez, además de presentar la obra de su amigo, vino para ser canonizado como San Fando (en el contexto de un "devenir patafísico" de la ciudad que a muchos sorprende).

Durante la entrevista con *Radarlibros*, Arrabal improvisó un efímero Fando, vagamente interesado en responder sobre su obra y algo más en provocar el pánico de su interlocutora, como una actuación efímera coherente con su nueva postura de artista maldito homenajeado por la cultura.

Esto de la canonización genera connotaciones con elementos de su obra como la ceremonia, lo profano, el ritual, ¿qué significa para usted?

—Me parece un premio, es el homenaje número cincuenta y siete que recibo. Es un honor, sobre todo de manos de Charif.

¿Cómo siente un artista que participó del movimiento pánico haber sido canonizado?

—Esa es una pregunta que habría que hacerles a los profesores de literatura. Mañana me voy al Festival de Teatro de Aviñón, donde se va a inaugurar la Sala Arrabal. Allí va a haber gente que está haciendo doctorados y tesis sobre este tema. Habría que preguntarles, sería horroroso para ellos que pensaran que el Pánico fuera una cosa con una frontera.

Tal vez la frontera de las vanguardias sea el museo, la canonización, el modelo.

(*Silencio.*)

Me parece algo divertido preguntarle a usted estas cosas, no sé si estoy siendo un poco impertinente.

—Las preguntas no pueden ser impertinentes, son las respuestas las que deben serlo.

Los eventos del Pánico nos interesan mucho porque sabemos poco sobre ellos.

—Sí, tiene usted razón, desborda usted de razón. Lo que quiero decir es que probablemente usted establezca una frontera, una barrera y no sé qué pensaría Jodorowski.

Jodorowski evidentemente retoma elementos de la producción pánica de los años sesenta en su producción posterior, como probablemente lo hayan hecho los demás, por eso mi interés era ver qué es lo que retoma usted.

—Qué interesante, usted es tan interesante que estoy verdaderamente desbordado. Primeramente, usted piensa que la literatura pudiera ser un trabajo, pero nosotros nunca lo hemos juzgado de esa manera. Usted piensa que existe una especie de carrera con hitos, llamadas al orden y al desorden, y existe por un lado la vanguardia y por otro lado la retaguardia, pero el término vanguardia ya ofendió a Baudelaire. La vanguardia no existió nunca, desde luego nosotros nunca nos llamamos vanguardia. Chaif hoy acaba de crear el Pánico, como usted podría crearlo mañana. Ninguno de nosotros ha creado una doctrina literaria a la cual nos vamos a ceñir para escribir nuestra propia obra. En las reuniones a las que asistíamos puntualmente en un café de París en la década del sesenta no se daban leyes para lo que se tenía que escribir. El Pánico es algo tan intemporal como las matemáticas.

¿Se trata de un juego, ya que no de un trabajo?—El juego nos interesa siempre que sea una unidad de destino, como puede serlo el ajedrez.

¿El juego no aporta un ordenamiento arbitrario al arte, a la vida, al mundo?

—Yo no tengo más que interrogaciones. Yo no puedo hablar del concepto del arte, yo puedo hablar del arte de vivir de Jodorowski, de Charif, de Topor, de Olivier O. Olivier. Yo puedo hablar de mis obras literarias. Lo que debería evacuar usted de su propio pensamiento es que somos una división con unas leyes precisas para hacer esto o aquello.

Bueno, podríamos hablar entonces de su obra. Hábleme del último libro que ha escrito con Milan Kundera.

—Lo que nosotros escribimos, unos y otros, no tiene ninguna importancia. Para usted no tiene ninguna importancia. Para mí sí tiene importancia. Son libros que nunca salen al mercado, ediciones de bibliofilia de cuarenta ejemplares. Este lo editó Menú, la única editorial de libros de bibliofilia que hay en España. No se puede comparar la importancia que este libro tiene para Kundera y para mí con lo que publicamos para miles de lectores.

¿De todos modos, puede decirnos algo de ese texto?

—Lo que usted puede hacer es buscarlo en mi página de internet, **www.arrabal.org**, allí está todo al alcance de la mano, como los resultados de tenis de Wimbledon (*pausa*). Esto es complicado para usted.

Sí, me la está poniendo difícil.

—Usted puede hacer una entrevista extraordinaria, ya que usted sabe sobre Arrabal.

(*Silencio.*)

Yo soy célebre en Europa, y la celebridad está unida en la mayoría de los casos al desconocimiento. Quizás usted haya oído hablar de Louis Aragon, el poeta surrealista. Un día lo llamé por teléfono, yo formaba parte de un comité para liberar a un poeta de la cárcel, una de las cárceles peores del mundo, y le solicité que formara parte del comité, del que formaban parte los escritores principales del país. Y él me dijo: "Yo no puedo formar parte de su comité porque ya formo parte de otro comité", se refería al comité del Partido Comunista. "Yo admiro mucho a su poeta y me hubiera encantado ayudar a sacarlo de la cárcel." Y al final quiso decir algo cariñoso, y dijo: "Sabe usted que yo le admiro a usted mucho: adoro su música". Yo he hecho muchas cosas en mi vida, pero nada de música. Esto no tiene importancia.

(*Sonrisas, silencio.*)

A usted le sienta bien el terror, yo no sé por qué yo le causo terror, pero el terror le da a usted belleza. Por un momento me pregunté si iba usted a llorar, Pero quién soy yo para causarle terror, ¿quién soy yo para causarle pánico?

La entrevista continúa todavía un rato por esos cauces. A regañadientes, Arrabal define su relación con la política ("no me hacen ni bien ni mal los gobiernos, yo no tengo ninguna relación con ellos"), con Buenos Aires, con la cultura. Después posa para la foto. Y hay que decir que a Fernando Arrabal le gusta posar.

EL PERVERSO LITERAL

POR GUSTAVO CHARIF

Un día me llamó Fernando por teléfono para preguntarme si podía escribir algo sobre un cuadro mío para integrarlo a una muestra en Normandía. Le dije que sí, fantástico. Dos días después volvió a llamar: "¿Está usted seguro de que puedo escribir algo sobre el cuadro?". Pero sí, cómo no voy a estar seguro. Cuando llegué al museo, mi cuadro abría la muestra. Cuando lo vi me di cuenta por qué Fernando Arrabal insistía tanto en mi autorización: había escrito algo sobre mi cuadro, esdecir, sobre la tela. Quedaba perfecto, era un poema escrito sobre el cielo de la pintura. Fernando hace esas cosas con absoluta inocencia; según Kundera, Arrabal es un gran jugador. Incluso cuando desafía a Castro o a Franco, Arrabal está jugando como un niño, como un perverso.